Ruisdael



E. A. Seemanns Künstlermappen

53



Die drei Ruisdael

Acht farbige Nachbildungen von Gemälden

Mit einem Begleitwort von Dr. Franz Dülberg



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Die Farbentafeln:

Umschlagbild: J. Ruisdael, Die Jagd (Dresden, Gemäldegalerie)

1. Salomon van Ruisdael, Die Fähre (München, Alte Pinakothek)
2. Jacob van Ruisdael, Landschaft mit Buschwerk (Paris, Louvre)
3. Jacob van Ruisdael, Blick auf Haarlem (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)
4. Jacob van Ruisdael, Die Mühle von Wijk bij Duurstede (Amsterdam, Rijksmuseum)
5. Jacob van Ruisdael, Landschaft (Florenz, Uffizien)
6. Jacob van Ruisdael, Der Sumpf (Petersburg, Eremitage)
7. Jacob van Ruisdael, Der Wasserfall (Kassel, Gemäldegalerie)
8. Jacob van Ruisdael II, Landschaft mit Kühen (ebenda)

Titelbild: Jacob van Ruisdael, Flachlandschaft (Berlin)

Die Gefühle, die den Menschen beim Anblick der Berge und des Waldes, des bewölkten Himmels und des Meeres ergreifen, haben seit Dante und Shakespeare in der Dichtung, seit Giorgione, Dosso Dossi, Hieronymus Bosch und jenem unbekannten Deutschen des fünfzehnten Jahrhunderts, der die Nürnberger Allegorie auf Tod und Leben malte, ihre deutliche Ausprägung in der Farbenkunst gefunden. Wenn der Dichter der Götlichen Komödie die späteren Gesänge des Fegefeuers mit zarten Frühlingslandschaften beschenkt, wenn Englands großer Dramatiker die Natur über Caesars und König Duncans Ermordung in Aufruhr geraten, seinen König Lear verstoßen auf der Heide irren läßt, so machen sie das Weltall zum Rahmen und Echo ausgesprochener menschlicher Empfindungen. Nicht anders handelte Giorgione, wenn er in dem Wunderbilde des Palazzo Giovanelli irgend eine hellenistische Liebesgeschichte in einen von Blitzen durchzuckten Zauberwald setzte, oder der große Träumer von 's Hertogenbosch, wenn er um seinen heiligen Antonius jeden alten Eichenstamm in gespenstische Tier- und Teufelsfratzen sich auflösen ließ. Das wildzackige Felsenufer, an dem Lucas van Leyden auf den Außenflügeln des Jüngsten Gerichts die beiden Apostel Petrus und Paulus ihren aufwühlenden Gedanken nachhängen läßt, wirkt als rauschende Orchesterbegleitung der in ihren Mienen und Gebärden angeschlagenen Melodie.

Dieses Wiederfinden menschlicher Empfindungen in der Unendlichkeit des Weltgebäudes bedeutet Demut und Anmaßung zugleich. Wir bekennen klein und nichtig zu sein im Vergleich zu einem knorrigen Eichenstamm, einem Felssturz, einem Wasserfall und den vom Augenblick geborenen Palästen der Wolken. Zugleich aber recken wir uns auf den Zehen und verlangen, daß Gottes Schöpfung traurig sei, weil uns ein Leid geschah, erhaben, weil uns eine Erfindung gelang.

Die Landschaftsdichtung Jacob Isaacszoons, des größten der drei Ruisdael, erobert uns immer wieder. Ganz wie es die nach Stil und Ausdruck aber nicht im Wesen verschiedene Kunst seines Zeitgenossen Claude Lorrain und der späteren Turner, Corot und van Gogh tut. Dabei brauchen wir nur die Stadtbilder des gleichzeitigen Delfters Jan Vermeer — die Ansicht seiner Heimatstadt im Haag, die Straße in Amsterdam — anzusehen, um zu wissen, daß als reine Malerei diese Werke, die sich auf die Übersetzung des Natureindrucks in Farbflecken beschränken, die überlegene Kunst bedeuten. Fast immer ist Ruisdaels Farbe um ein paar Töne zu dunkel, auf ein freudenarmes Braun, Grün und stumpfes Rot gestellt. Aber er ist der in Gegenständen und noch mehr in ihren Abwandlungen unendlich Erfindungsreiche, der einen einsam stehenden, einen geborstenen Baum, eine Windmühle, einen Wassersturz zum Singen und Klingen zu bringen vermag.

Kein Beginner, weit eher ein Vollender. Bereits um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts hatte der aus Holland gebürtige, aber in Antwerpen und Brüssel schaffende Pieter Brueghel in silberklaren Winterszenen der Umwelt den führenden Ton gegenüber den Menschen gegeben. Wenige Jahrzehnte später malten Vlamen wie Coninxloo, Schoubroeck, van Uden, de Momper dichte Waldeskerne, die grünblauen Spitzengeweben glichen, und seltsame lehmige Alpentäler. Einige dieser vlämischen Landschaften waren Protestanten und mußten in der Heimat wegen ihres Bekenntnisses verfolgt, auf mitteldeutsches Gebiet oder nach Amsterdam übertreten. Von ihnen lernte der Frankfurter Adam Elsheimer, der später in Rom zum ersten malenden Idyllendichter der neuen Zeit wurde und dem ihm dort befreundeten Rubens zu seinen prachtvollen Regenbogen- und Gewitterphantasien den Anstoß gab. In Amsterdam bildete sich an den Vlamen der tiefschürfende Hercules Seghers, der die große Form aus der Natur selbst um den Preis der Gefälligkeit und Wahrscheinlichkeit herausholte. Mag er den Blick auf die kirchturmbeherrschte holländische Binnenstadt Rhenen festhalten, wie auf dem Berliner Bilde oder eine vulkanisch zerklüftete Gebirgslandschaft zusammenträumen wie in Florenz: Er bleibt hart und fast abstoßend in der Farbe, aber immer groß, ergriffen und ergreifend. Rembrandt führte, was Seghers wollte, zur Vollendung. In der Kasseler Ruinenlandschaft sind Trotz, Vertrauen, Furchtbarkeit, Unendlichkeit, Allgefühl in Brücke, Fluß, Bäume, Höhenzüge, Gemäuer, Horizont hineingebannt.

In Haarlem, wo die vermutlich aus der Gegend von Naarden, einem befestigten Städtchen in waldreicher Gegend unweit von Amsterdam und der Zuiderzee stammenden Ruisdaels ihre Jugend verlebten, wurde die Entwicklung der Landschaftskunst zunächst durch drei Meister: Esaias van de Velde,

Pieter Molyn und Cornelis Vroom bestimmt. Esaias, um 1590 in Amsterdam geboren und seit 1610 in Haarlem, früh gestorben, war kein reiner Landschafter. Er malte Gesellschaftsbilder, Überfallszenen, Reitergefechte mit frisch hingesetzten Figuren und etwas krautartigem Baumwerk, aber auch auffallend geistreiche, breit erfaßte Jahreszeitenbilder, wie die beiden kleinen Rundstücke in Kassel und der Eislauf in München mit der einprägsamen Hängebrücke. Zweifellos ein Entdecker, dessen Stärke freilich nicht die Laubmalerei ist.

Molyn, ein paar Jahre jünger und viel langlebiger, kam in London zur Welt und arbeitete lange in Schweden, wo die Mehrzahl seiner Bilder geblieben ist. Seine Malweise ist viel dunstiger, zusammenballender als die van de Veldes. Hügel, die sich langsam absenken vor hellem Himmel, dichte rundlich umränderte Baumgruppen, weite Fernen, lebhaft bewegte Staffagen sind für ihn bezeichnend. Aber auch Lagerszenen in der Art der Teniers gibt es von ihm.

Vroom endlich, um 1600 geboren und 1661 gestorben, feierte mit Entschlossenheit den heimischen Wald. Er weiß mitunter nicht die rechte Mitte zwischen Urwald und Blumenstrauß zu finden, erfreut aber durch die feine Durchsichtigkeit seiner Fernen.

Zu diesen drei örtlichen Vorbildern trat noch das Beispiel eines in den nahen Plätzen Leyden und Haag tätigen farbenzarten und zeichnerisch feingefühligen Meisters. Jan van Goyen, 1596 in Leyden geboren, mag dieses oder jenes von dem einfallsreichen Esaias van de Velde gelernt haben, frühe Reisen in Frankreich und Belgien ließen ihn aber sich bald zu einem sehr beherzten Vedutenmaler entwickeln. Er malt nur, was er sieht, macht sich aber zum souveränen Herrn über Ausschnitt und Tönung. Er wird einer der ersten, zartesten und sichersten Wolkenmaler und läßt oft den Himmel drei Viertel der Bildfläche einnehmen. Besonders dem baumumsäumten Flußufer gehört seine Liebe. Ansichten von Dordrecht, von Nymwegen, ein großes Städteporträt des Haag wechseln mit namenlosen Fluß-Szenerien und Winterbildern, von denen das 1645 datierte in der Eremitage vielleicht sein Hauptwerk ist. Von anfänglicher auf braunen Ton abgestimmter Buntheit entwickelt er sich zu immer zarterem Reichtum der Mitteltöne, so daß er zuletzt der Farbe kaum mehr zu bedürfen scheint, um auf einem Grundklang von Sepia und stumpfem Grün die allerreichsten Licht-, Schatten- und Umrißwirkungen hervorzubringen. Die beglückte Melancholie eines im Abendlicht an alten Stadtmauern vorbeischleichenden Kahnes hat er mit höchstem Feingefühl lebendig gemacht. Von der gegenständlichen Schwere, die er in seiner Kunst schrittweise überwindet, suchte er sich im Leben durch allerhand etwas feuergefährliche Unternehmungen zu befreien: der rastlos tätige Mann, der im Vorstande der Malergilde saß und den größten Erzähler und Humoristen unter den holländischen Malern, Jan Steen, zum Schwiegersohn hatte, machte Geschäfte in Häusern, in Bildern, und wie damals alle Welt, in seltenen Tulpenzwiebeln, mit dem Endergebnis, daß nach dem Tode des Sechzigjährigen seine Witwe eine überstürzte Notauktion veranstalten mußte!

Diesem vielgewandten poetisch eindringlichen und fruchtbaren Meister steht der älteste der drei Ruisdaels, Salomon, besonders nahe, ohne daß man ihn mit Sicherheit als seinen Schüler nachweisen könnte. Als einziger der drei Maler des Namens hat er es zu Ansehen und zu Vermögen gebracht, das aber offenbar in den Händen seines Sohnes wieder dahinschwand. In den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts geboren, wurde er 1623 als Meister in die Haarlemer Gilde aufgenommen, die ihn 1649 zu ihrem Dekan erhob. Da wir die Jahreszahlen von 1631—1667 auf seinen Bildern finden, werden wir annehmen müssen, daß in diese Zeit, die ja auch das Hauptschaffen Rembrandts umschließt, der größte Teil seiner Tätigkeit fällt. Auch ihm war ein Stück der Vielseitigkeit van Goyens eigen: So erfand er ein Verfahren zur Herstellung künstlichen Marmors, das seinerzeit Aufsehen erregt haben soll. Seine Beerdigung fand am 1. November 1670 statt.

Im Gegensatz zu van Goyen weist Salomons Malweise mit den fortschreitenden Jahren ein Streben zu größerer Farbigkeit auf. Als Hauptton erscheint zunächst gelb, später graugrün, endlich ein schwärzliches Grau. Der Maler ist ein Freund hoher Bäume, die er gern ein wenig buketthaft, fast mimosenartig anordnet, doch weiß er auch das sturmbewegt sich sträubende Laub wie auf dem frühen Berliner Bilde der Farm gut wiederzugeben. Fast japanisch berührt die ornamentale Zackigkeit des Baumwerks auf

dem schönen Stück des Rijksmuseums in Amsterdam, dessen Vordergrund von großen, etwas mageren Kühen belebt wird. Die erfrischende Wirkung einer sonnendurchschienenen Baumgruppe bringt er auf dem Kasseler Bilde einer Jagdgesellschaft am Waldquell, das sich durch die flott und locker hingesetzten Figuren auszeichnet. Keineswegs fühlte sich Salomon auf die menschenleere oder den Menschen sich unterjochende Landschaft beschränkt. Ganz im Sinne des Esaias van de Velde kann er sich oft nicht genug tun, die Natur mit Menschen und Bauten zu bevölkern. So besitzt das an Werken von ihm besonders reiche Budapester Museum ein wimmelndes Bauernfest vor einer Kirche, eine vornehme Gesellschaft vor dem Wirtshaus und sogar ein Schlachtenbild. Selbst Stilleben mit großen Vögeln hat er gemalt, wie sie noch das Schloß Fredensborg in Dänemark bewahrt. Einen besonders edlen Zweig seiner Kunst bedeuten die Seestücke, von denen das Pariser Hafenbild mit dem hohen Turm, die Berliner Flußlandschaft in Hochformat mit den stahlblauen tanzenden Wellen und ein verwandtes Stück in Frankfurt nur genannt seien. Etwas von der streichenden Brise der holländischen Flußmündungen und der Zuiderzee ist hier eingefangen.

Das hier (Tafel I) dargebotene Münchener Bild ist ein besonders glückliches Beispiel seiner Kunst. Noch ist den Laubformen nicht alle Kleinlichkeit genommen, aber mit fast rembrandtischer Klangfülle ist der große Akzent des durchbrechenden Lichtschlags auf den in fast heroischem Widerstande zurückgekrümmten knorrigen Baumstamm gesetzt. Die Gesellschaft auf dem Bauernwagen, die Kühe in der Fähre drängen sich nicht vor, sondern bringen günstig ein paar ganz helle und ein paar dunkle Töne in die von Stahlblau und Baumgrün beherrschte Gesamtfarbe. Die Spiegelungen, nicht kleinlich nachgezeichnet, geben der unteren Bildfläche einen angenehmen Achatglanz. Äußerst geschickt ist das Abklingen der Baum- und Strauchgruppen nach rechts hin und das Wiederaufnehmen des Senkrechtenthemas in dem auftauchenden Segel der Ferne durchgeführt. Die schwere Feuchtigkeit der weißen Wolken tritt unaufdringlich bis zum Beschauer hinüber.

Fast ein Menschenalter jünger als Salomon wurde dessen Bruderssohn Jacob, der den Familiennamen in die Welt und in die Jahrhunderte getragen hat, als Sohn des Rahmenmachers Isaac van Ruisdael, der sich vielleicht auch als Maler betätigte, 1628 oder 1629 geboren. Ein Handwerkersprößling, aber aus schon der Kunst vertrautem Stamme. Auch die Wissenschaft soll ihm nicht ganz fern geblieben sein; jedenfalls behauptet eine Überlieferung des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts, der Vater hätte ihn Latein lernen und Medizin studieren lassen, so daß Jacob später in Amsterdam durch verschiedene chirurgische Verrichtungen von sich reden machte. Auf die Kunst Jacobs hat indessen weder der Klassizismus der Leidener Hochschule noch das mächtig aufstrebende Anatomiestudium der Zeit merkbar eingewirkt. Da es schon völlig ausgetragene Bilder des Siebzehn- oder Achtzehnjährigen von 1646 und 1647 gibt, die in Petersburg und in München hängen, muß doch wohl der Malerberuf schon bei dem Knaben im Vordergrund gestanden haben. Als Lehrer Jacobs ist neben dem Oheim Salomon vor allen der schon genannte Cornelis Vroom anzunehmen, dessen Arbeiten früher vielfach mit Jugendwerken des großen Schülers verwechselt wurden. Mitschüler war dort wahrscheinlich der heute nur durch wenige Arbeiten bekannte Gerrit van Hees. Auch der vielleicht nur wenig ältere Wald-, Fluß- und Herdenmaler Guillam du Bois wird unter den Anregern des beginnenden Künstlers genannt. 1648 trat er, ein Fertiger, aber mit unermüdlichem Lern- und Wandlungswillen, in die Haarlemer Lukasgilde ein, die ihm aber in der Folgezeit niemals eines ihrer Ehrenämter anvertraut hat. Wie Rembrandt wurde auch Ruisdael von dem Glanz der siegreichen Welthandelsstadt Amsterdam angezogen: 1659 erwarb er dort das Bürgerrecht, nachdem er schon mehrere Jahre dort gelebt hatte. Hier fand er einen Schüler, der ihn keineswegs im Gewicht des Gesamtwerks, wohl aber in einzelnen besonders glücklichen Würfen übertreffen sollte, Meindert Hobbema, den zehn Jahre jüngeren Amsterdamer friesischer Abstammung, den Maler der in der Verklärung kärglicher Baumreihen so ergreifenden Landstraße von Middelharnis und der waldumgebenen Wassermühlen. Aus dem unablässigen, aufreibenden Kampf um die Existenz scheint er niemals herausgekommen zu sein, wiewohl er, wie die in viele seiner Bilder hineingemalten Staffagegestalten beweisen, mit einigen der angesehensten Figurenmaler seiner Zeit in beruflicher und doch wohl auch persönlicher Verbindung stand. Durchschnittlich erzielte

er für jedes seiner Bilder 16—20 Gulden, was bei seiner sehr starken und flotten, auf 40—50 Bilder im Jahre zu veranschlagenden Produktion immerhin ein nettes Sümmchen ergeben würde — wenn ihm alles von willigen Käufern aus der Hand genommen wurde! Er soll aus Rücksicht auf seinen alten Vater, der sich 1642 zum zweiten Male verheiratet hatte, Junggeselle geblieben sein — ein starkes und glückliches Liebeserlebnis pflegt ja freilich Vorsätze solcher Art zu besiegen. Zweifellos hing Jacob sehr am Elternhaus: er unterstützte seinen Vater und malte, um dies zu können, sogar Häuseransichten auf Bestellung. 1667 vermachte er, was er besaß, einer Halbschwester aus des Vaters zweiter Ehe. Die Erbschaft war verzehrt, noch ehe sie angetreten wurde; arm und krank kehrte der Dreiundfünfzigjährige 1681 nach Haarlem zurück. Die Mennonitengemeinde, der er in seinen religiösen Überzeugungen wohl nahestand, kaufte ihn in ein Hospiz ein. Am 14. März 1682 fand sein Begräbnis in der Armenklasse statt.

Wenn wir ehrlich sein wollen, so wissen wir nicht allzuviel von dem Leben des Meisters, dessen Aussehen uns in keinem auch nur halbwegs authentischen Bildnis aufbewahrt ist. Nichts hindert uns, an einen still verzichtenden, freundlichen Sonderling zu denken, der seine Seele spinozahaft in das All verströmt und sich an Bäume, Wolken, stille Flußläufe, bewegte Wogen, Felsen und Wasserfälle hingibt. Nach schneller, im Sinne der Vorgänger erworbener Fertigkeit kommen in den fünfziger und sechziger Jahren die großen denkmalhaft thronenden, hochgestimmten Meisterwerke; in den letzen Jahrzehnten wird sein Schaffen beziehungsreicher, stilvoller, aber nicht innerlich stärker. Ein unruhiges, vielleicht durch einen verzweifelten Existenzkampf erklärbares Streben, es anderen gleich zu tun, macht sich geltend; anders ist es kaum zu erklären, daß er im reifen Alter im Stil des sieben Jahre älteren, aus Alkmaar stammenden Norwegenfahrers Allaert van Everdingen zu malen anfängt!

Unsere Neugierde nach den Erlebnissen und Seelenschicksalen Ruisdaels erfährt nur lückenhafte Befriedigung; etwas mehr erfahren wir immerhin darüber, wo er als wandernder und skizzierender Malersmann sich aufgehalten hat. Außer den Waldwegen der nächsten Umgebung Haarlems bei Overveen und Bloemendaal, mit denen sein Schaffen beginnt, finden wir auf seinen Bildern, deren Zahl nach dem sorgfältigsten Verzeichnis fast 1100 erreicht, die nahegelegenen Ruinen Brederode und Beverwijk, das flußaufwärts von Dordrecht und Gorcum am Waal gelegene Schloß Loevesteyn, das Utrechtische Wijk by Duurstede, das auch von Dichtern der Zeit vielbesungene Y bei Amsterdam, die Zuiderzee bei Naarden, die Nordsee bei Scheveningen und beim damals noch trümmerstolzen Egmond. Jenseits der heutigen holländischen Grenzen hat er gewiß das oft in verschiedenen großgefaßten Ansichten von ihm gemalte Schloß Bentheim, wahrscheinlich auch Cleve, die damals noch nicht wie heute durch die gleichmacherische Wirkung der Industrie in ihren Naturreizen verkürzten bergisch-märkischen Lande, ein Stück von Westfalen und vielleicht den Teutoburger Wald gesehen. Eine weitere Ausdehnung der Reisen des Meisters anzunehmen, liegt kein Zwang vor; die sogenannten norwegischen und alpinen Landschaften Ruisdaels sind in ihren Motiven dermaßen abhängig von Werken Allaerts van Everdingen, daß es viel näher liegt, an ein Nachstudieren der Reisemappen dieses Künstlers zu denken, der nach vierjährigem skandinavischen Aufenthalt von 1645—1652 in Haarlem, später in Amsterdam in unmittelbarer Nähe Ruisdaels lebte. Haben doch die niederländischen Maler, seitdem sie zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts die heiligen biblischen Vorgänge in den zerklüfteten Felsen des Maastales bei Dinant ansiedelten, immer gern die Bergstudien benutzt, die einer von ihnen vor der Natur aufgenommen hatte: ein wenig glichen sie hierin jenen galizischen Juden, die, wie die Anekdote will, in Karlsbad einen aus ihrer Mitte zum Badearzt schicken, um dann rudelweise unter Ersparung des Honorars die dem Sendboten erteilte Kurvorschrift zu befolgen! Daß Ruisdael, vor allem in seiner späteren Zeit, die Aufgabe seiner Kunst nicht nur in poetisch durchfühlter Naturwiedergabe erblickte, sondern bewußt eine Verlagerung des Horizonts, eine Steigerung an sich harmloser Proportionen vornahm, beweisen seine Bilder mit bekannten baulichen Hintergründen. Besonders bezeichnend für diese Arbeitsweise ist die Entstehung des berühmten, von Goethe in seinem Aufsatz „Ruisdael als Dichter" gepriesenen Dresdener Bildes „Der Judenkirchhof", der übrigens nach alter Überlieferung nur die verkleinerte Wiederholung eines großen, in England verschollenen Hauptstücks sein soll.

Dargestellt ist tatsächlich der Begräbnisplatz der portugiesischen Juden in Ouderkerk an der Amstel, der Künstler hat aber aus freien Stücken eine Ruine und einen reißenden Bergstrom, den man in Holland vergebens suchen würde, hinzuphantasiert. Im allgemeinen wird man sich Ruisdael nicht im Angesicht der Natur vor einer Feldstaffelei malend vorstellen dürfen: im Freien wurde fleißig skizziert und wohl auch Farben mit Stift oder Pinsel zur Gedächtnishilfe aufgeschrieben, daheim im „Werkplaats" aber reifte erst der Bildgedanke und der einheitliche, dunkel vornehme, selten frei in die Luft lachende Farbenklang wurde festgestellt.

Eines fremden Elements in den Bildern des Meisters haben wir noch zu gedenken, ehe wir die Art ihres Aufbaus und die in ihnen zutage tretende künstlerische Entwicklung zu deuten versuchen: es ist ihr lebender Gestaltenschmuck, ihre Staffage. Ruisdael, der selber durchaus kein unzulänglicher Figurenmaler war, bediente sich wohl mehr aus zunftmäßiger Kollegentreue, aus Rücksicht auf Wünsche der Besteller und aus Bequemlichkeit in vielen Fällen fremder Mitarbeit. Die erlesensten Namen unter den damaligen Künstlern finden sich unter seinen Helfern; der von Italiens Sonne durchleuchtete Hirten- und Herdenmaler Berchem, der unerschöpfliche Schilderer der Pferde und der Abenteuer Philips Wouverman und Adriaen van Ostade, der Verkünder der dörflichen Seele. Später bevölkern Adriaen van de Velde, der lichte und klare Maler schöngefleckter Kühe, heller Flußufer und zartästiger Bäume, der Frankfurter Wouvermanschüler und spätere Italienfahrer Johannes Lingelbach und in einzelnen Städtebildern der elegante, modisch humorvolle Gerard van Battem die von Ruisdael geschaffenen Räumlichkeiten. Selbst die Hand Jan Vermeers, des in seiner malerischen Grundanschauung so völlig von Ruisdaels Art verschiedenen Meisters, will man in den Menschen einiger Strandbilder Ruisdaels, die jetzt im Haag und in Chantilly zu sehen sind, entdeckt haben! — Seinerseits trat aber auch Ruisdael selber als Helfer auf und malte um 1670 Landschaftsgründe für Bilder der Freunde Jan Vonck, wie das gehetzte Reh der Dresdener Galerie und Jacomo Victors, des Geflügelmalers.

Der künstlerische Werdegang des mehr als dreißig Jahre hindurch Nimmermüden stellt sich im Wesentlichen als ein Fortschreiten von fleißigen Baum- und Dünenstudien der näheren Umgebung Haarlems zu stärkerem Zusammenfassen der atmosphärischen Stimmung dar, dem ein mutiges Erobern der großgesehenen Stadtansicht folgt. Die Vedute wird immer mehr zur in Rhythmen geschlagenen Dichtung. Es folgt das Erlebnis des Meeres als Strandbild und als stumm bewegte Marine; zugleich treten zum Frühsommer und beginnenden Herbst die ersten Winterbilder hinzu. Das Straßen- und Marktplatzbild schließen sich an, ein Gebiet, auf dem Ruisdael nicht zur völligen Durchklärung des Mauerwerks kommt und sowohl hinter Vermeer wie hinter dem Spezialisten Jan van der Heyden zurückbleibt. Ein romantischer gesprächiger Zug tritt deutlicher im Werk des früh alternden Meisters hervor: die Formate werden größer, die Hintergründe dunkler. Mächtige Bäume und Wasserstürze sollen in den bald überfüllt erscheinenden Spätwerken eine Größe und Erhabenheit der Stimmung wecken, die der Künstler früher mit viel einfacheren Mitteln, durch Verlegen des Horizonts und Erweitern des Fernblicks erreicht hatte. Zugleich beginnt er, der an Reichtum der gestaltenden Bildgedanken alle Mitstrebenden übertroffen hatte, unselbständig zu werden und Anleihen zu machen. Außer starken Anklängen an Everdingen finden sich auch solche an den Seghers-Nachfolger Roelant Roghman. Immerhin ist ein gewaltiger Kreis durchlaufen, der Naturausschnitt zum ersten Male in einer Fülle von Beispielen Form geworden. Wald und See, Stadt und Ruine, Sommer und Winter, Windmühle und Bach haben für das schauende Auge einen neuen Sinn bekommen.

Nicht viel später als die eigentlichen Frühwerke Ruisdaels, deren Hauptstück eine große bewaldete Dünenlandschaft von 1646 in Petersburg ist, und von denen noch der durch Hofstede de Groot ins Haager Mauritshuis gebrachte „Waldweg" und ein verwandtes Dünenbild der Münchener Pinakothek genannt seien, dürften einige Wald- und Feldbilder entstanden sein, in denen der jugendliche Maler rembrandtische Anregungen durchaus selbständig verwertet. Hier steht in erster Reihe das unter dem Titel „Le buisson" berühmte Werk des Louvre (Tafel II). Durch den einfachen Kunstgriff, die Düne von Overveen oder Bloemendaal etwas höher anzunehmen, als sie in Wirklichkeit ist, und den vom Seewind gepeitschten Busch heroisch zu vergrößern, ist eine ganz eigenartige Diagonalwirkung entstanden.

Fleißig und angestrengt gesehen ist die verschiedenartige Wolkenballung, die die selber nicht anwesende Sonne vertritt. Die Beleuchtung des Weges und des Strauchwerks wirkt warm, zehrt aber zu sehr die Einzelfarbe auf, wie denn Ruisdael häufig auch nicht herbstlich verbranntes Laub zu stark ins Braun spielen läßt. Mit sicherstem Gefühle erfaßt ist Größe und Bewegung des Wanderers mit seinen Hunden: sie beleben gerade den Raum, lassen aber der Natur durchaus den Vortritt. Das schwärzlich graue, durch Vorbauten angekündigte Haarlem im Hintergrunde links hält in glücklichster Abmessung den Figuren des rechten Plans das Gegengewicht. In die Nähe dieses Bildes dürfte der etwas braun angelegte, aber in seinem Goldton tiefgestimmte und keineswegs vom ersten Blick erschöpfte Waldweg der Kasseler Galerie, durch kleine farbige Figuren belebt, und das vielleicht schon einige Jahre spätere Kornfeld mit dem Ausblick auf die Zuiderzee im Rotterdamer Museum gehören: besonders schön und aufgelöst ist hier der Tanz der zwei Drittel des Bildes füllenden Wolken, man möchte sagen, dramatisch verlebendigt, und wenn auch die zerzauste Eichengruppe des Vordergrundes etwas absichtsvoll Gestelltes hat, so gewinnt uns doch das helle Goldlicht, das über das in schwacher Diagonale nach rechts emporsteigende Ährenfeld ausgegossen ist.

Zu den heute beliebtesten, weil „stillsten" Bildern des Meisters gehören die zahlreichen Ansichten seiner Vaterstadt, die er wohl sämtlich, aber mit verschiedenen Augenpunkten und Entfernungsgraden, von dem nur wenig höher gelegenen Overveen aus aufgenommen hat. Bei aller Bewunderung für die hier gelungene Gliederung der Flachlandschaft und Verlebendigung des Himmels wolle man nicht vergessen, daß man mit diesen verhaltenen Werken den Meister von einer Seite faßt, die ihm selber nicht als die wesentliche gegolten haben wird: gewiß hat Ruisdael sich auf seine kunstvoll gebauten Waldsümpfe, Seestürme und Ruinenberge mehr zugute getan! Das hier dargebotene Beispiel des Berliner Museums, das noch ein zweites, auch die nur bei sehr günstigem Wetter mögliche Fernsicht nach der Zuiderzee und nach Amsterdam einschließendes Exemplar besitzt, ist auf eine von rechts nach links emporsteigende Diagonale angelegt (Tafel III). Wir sehen zunächst auf einem erhöht sich schlängelnden Wege hellgekleidete Spaziergänger, dann wie in einem Graben liegend die Wäschebleichen, auf denen gearbeitet wird. Häuser und Buschwerk, dann ein hellbeschienener Wiesenstreifen vermitteln den Weg zur Stadt, aus deren rotziegeligem Häuservolk sich die Sankt Bavokirche, unverkennbar mit ihren mächtigen vierschrötigen Schiffen und dem zierlichen, wie auf dem Dache reitenden Turme heraushebt. In den Lüften aber, deren Blau allerdings durch Farbenzersetzung unedler geworden ist, marschieren zwei mächtige Wolkenheere getrennt auf gegen den schwarzen Schwaden, der aus überlegener Höhenstellung die beiden weißen Verbündeten bedroht. — Das Haager Haarlembild ist viel einfacher und dunstiger gehalten. Der Hauptton liegt hier auf einer nach links hinübergeschobenen Häusergruppe, vor der sich die Bleichen ausdehnen. Drei Viertel des Bildraums nimmt der von ganz leis auf- und abwogenden, leicht durchsonnten und kaum Körper gewinnenden Wolken überzogene Himmel ein.

Die Blütezeit des Meisters wird zunächst durch einige mit Bewußtsein gesteigerte Veduten bestimmt, in denen Ruisdael charaktervolle Bauten zum Rückgrat der Darstellung macht und sie nicht mehr zu Wolken und Wiesenland die Begleitmusik spielen läßt. Etwas Stolz-Männliches haben diese Werke, in denen es nichts unbestimmt Suchendes mehr gibt und wo selbst die Wolken, ohne zu manierhaften Zierformen zu erstarren, Körper, Architektonik und Linie gewinnen. Ein Hauptwerk dieser glücklichen Mittelzeit und vielleicht das schönste Werk, das der Künstler uns gegeben hat, ist die mit dem Vermächtnis van der Hoop ins Amsterdamer Rijksmuseum gelangte Mühle von Wyk by Duurstede (Tafel IV). Der unweit Culemborg am Rhein und Lek gelegene Platz ist deutlich bestimmt durch die eigenartige Turmform des früher so glänzenden Palastes der Bischöfe von Utrecht, von dem noch heute Trümmer stehen. Aber nicht das Schloß, sondern die vorgelagerte steinerne Mühle mit ihrem von Spaziergängern belebten hölzernen Balkon, eine der größten ihrer Art, gibt den Grundakzent des Bildes. Ein letzter Strahl des Abendlichts, der aus der Ballung weißer und schwarzer Wolken herausfindet, läßt ihr Ziegelwerk erglühen. Ein bißchen Abendseligkeit über dem breiten Strom zur Linken mit dem friedvoll ausgespannten Segel genügt, um der Wucht der Mühle und der anderen

Bauten, auch dem erlöschenden roten Dach, das Gegengewicht zu halten. Die drei hellgekleideten Schönen, die am Ufer entlang gemächlich einherschreiten, bringen einen fast humoristischen Ton in die Majestät der feiernden Natur. Nach beiden Seiten streben, eine Riesendolde bildend, die kraftvoll geballten Wolken auseinander und empor. Sie, die Wellen und die Holzwehr des Ufers, sind gezeichnet und nicht nur gemalt und haben genau so viel Umriß, wie sie irgend vertragen können. Der Vergleich mit Rembrandts ähnlich gestimmter, jetzt in Amerika bewahrter Mühlenlandschaft sei hier nur angeregt und nicht durchgeführt.

Am nächsten verwandt erscheinen diesem Hauptstück die 1654 datierte schönste, ruhigste und klarste Ansicht des oft von ihm gemalten Bentheimer Schlosses, die sich in der Sammlung Otto Beit in London befindet. Erwähnt seien noch der äußerst originell von der Landseite her aufgenommene „Blick auf Egmond aan Zee" in Glasgow: das Auge dringt dort mit seltener und doch mitleidiger Schärfe in all die kleinen, armen und verkümmerten Häuser hinein — und die klaren und warmfarbigen Ruinenbilder der Berliner Sammlung Wesendonck und des Budapester Museums.

Der ersten Hochblüte scheinen ferner noch zwei großentworfene Windmühlenbilder in englischen Sammlungen — Buckingham Palace und Richmond — anzugehören. Sowohl die Mühle wie der hohe, zackige, spitze Zaun, der sie umschließt, bleiben stehendes Grundmotiv; ringsherum hat der Maler in verschiedensten Abwandlungen Erdreich, Spaziergänger und Himmel hineingedichtet. Noch stärker löst sich Ruisdael von der Vedute in Werken wie dem Dresdner „Kloster", zu dem das Berliner Museum eine noch schlicht gehaltene Vorstudie aus der früheren Zeit des Künstlers besitzt. Die Auswägung der laubgekrönten Anhöhe hinter der Klosterruine gegen die gewaltige Baumgruppe auf der rechten Seite, die Einfügung der leider zur Feststellung der äußeren Erscheinung des Künstlers nicht hinreichend großen Malerfigur bringen bereits einen absichtsvollen Zug in das Werk, der in einem großen, lichten Brüsseler Bilde noch gesteigert erscheint. Dort sehen wir zwei Brücken eines Flusses hintereinander, einen niederen Uferweg und einen höheren Bergweg übereinander auf der rechten Seite, und auf dem linken Ufer noch obendrein zwei große Gruppen von Häusern und Gehöften am Hügelhang. Rechnet man hinzu, daß alle Wege noch von lebhaften Gestalten besetzt sind, so entsteht der Gesamteindruck einer Vielerzählerei, der Ruisdael glücklicherweise nicht allzu oft gehuldigt hat.

Weit einheitlicher in der Stimmung sind die nicht allzu zahlreichen Winterbilder des Meisters. Hier ist nichts von der Lust am Eislauf, wie sie Hendrik Averkamp und später Aart van der Neer verherrlichten: dicke schwarze Wolkenschwaden ziehen auf dem vielleicht hervorragendsten dieser Werke im Amsterdamer Rijksmuseum hinter dem finsteren, hochdachigen, speicherartigen Gebäude auf, dessen kahler Ernst auf die saufteren schneegeschmückten Dächer der Umgebung herabsieht. Entblätterte Weiden strecken verlegen ihre Äste zum Himmel. Verwandt ist der Weg mit rauchendem Meiler und dem Blick auf das ferne Amsterdam in der Berliner Sammlung von Mendelssohn. Die beiden Silberwirkungen — Winter und Mond — vereinigt ein Windmühlenbild der Sammlung Cook, wo das große Gestirn zart und leise durch dunstiges Wolkengespinst den Weg sich bahnt. Auch München besitzt eine, von Bauernhäusern beherrschte, Winterlandschaft.

Im Gegensatz zu den Winterszenen lassen Ruisdaels Strandbilder einen belebenden, sogar einen gewissen Humor weckenden Einfluß erkennen, den der Anblick der Meeresküste auf den einsamen Künstler ausübt. Das helle Werk des Haager Mauritshuis, auf dem wir eine Gesellschaft von fast dreißig Personen erblicken, deren Mutigste sich ziemlich weit in die Fluten hineingewagt haben, besitzt Vettern in Chantilly, wo wir große Fahrzeuge und allerhand dem Ort entsprechende Beschäftigungen wie das Ausleeren der Netze sehen und nur ein von links aufziehendes Gewitter die sonnige Heiterkeit trübt, die selbst Bock und Schafe in das Wasser hinausgetrieben hat, ferner in London und in Rotterdam.

Dunkler und ernster sind die „ausgesprochenen Marinen", in denen der Maler übrigens nur ungern und selten sich von jeder Andeutung eines rettenden Landes loslöst. Wellen, Wolken und Schiffe allein ermüden leicht, und es ist kein Zufall, daß das kleinere der beiden Berliner Seestücke, das mit dem weißen und dem schwarzen Segel und den Pflöcken, gegen die der Gischt aufspritzt, eine ausreichende und doch bescheidene gegenständliche Füllung erhalten hat, uns stärker fesselt als das größere mit dem

gelben Segel, wo selbst das feuernde Kriegsschiff und die Fernsicht auf Amsterdam eine gewisse Leere der großen, im Lebenswerk ziemlich späten Leinwand nicht bezwingen können. Auch das große, schon im achtzehnten Jahrhundert mit 1400 Gulden bezahlte Prachtstück des Louvre mit den gegen die Strandhütte anpeitschenden weißen Wellen und der königlichen Ruhe des hochbugigen Dreimasters zur Linken ist streng genommen nur ein allerdings recht reichlich angefeuchtetes Strandbild. Besonders bewegt geht es auf dem Brüsseler Bilde mit den nach rechts getriebenen, beinahe kenternden Segelbooten her. Als das stärkste Seebild des Meisters gilt die Sturmszene bei Amsterdam in der Londoner Northbrook-Galerie.

Die Hauptlinie des Ruisdaelschen Schaffens, zumal in seiner späteren Zeit, liegt aber in seiner Waldmalerei. Man hat das Gefühl, daß der Künstler mehr und mehr hier seine Probleme gesucht und gefunden und die allerletzten Endes mehr zeichnerische als malerische Wesensart seiner Begabung hier am vollsten entfaltet habe. Von früheren Werken wie der schönen Gelderschen Landschaft in Braunschweig, die durch eine große, liebevoll durchgezeichnete Eiche, einen Hügelweg zur Linken und Kornfeld und Kastell zur Rechten beherrscht wird, und von dem Bachübergang der Liechtensteingalerie, wo große Berchemsche Figuren uns die Natur erklären helfen, führt das große Waldbild der Wiener Galerie — eine hochstämmige majestätische Lichtung im Mittelgebirge mit breiten Wegen, in denen gelagert Rastende mit rüstig ausschreitenden Spaziergängern einander begegnen — zu den voll Empfindung, aber auch voll Absicht durchkomponierten Spätwerken. Ein Waldinneres, häufig durch Sumpfbildung in der Mitte unwegsam und spiegelnd, ist zumeist der Schauplatz. Immer größer werden die Bäume: Jeder hat in der Bewegung seines Stammes, in der Bildung seines Laubes eine Rolle bekommen, die er aufzusagen hat. Vielleicht das edelste Glied dieser Gruppe ist das Bild der Florentiner Uffizi (Tafel V). Nie kam der Nordländer auf eigenem Weg Poussin und Claude Lorrain so nahe! Die wie anklagend den gebrochenen Wipfel zum Himmel reichende Eiche hat die vornehmsten Bewegungen; gegen sie ist das im Hintergrund rechts vormarschierende Wäldchen mit den hellen Stämmen ein Heer von Proletariern. Schwere wie mit Keulen auf die Erde drückende Wolken reißen gerade um den Hauptlelden herum zur Gloriole auf. Klein wie Käfer verlieren sich die verstreuten Menschen im All. — Den Weg vom Stil zur Manier zeigt deutlich die Dresdener „Jagd“, das Entzücken der Stecher des achtzehnten Jahrhunderts (Umschlagbild). Wie absichtsvoll und herausfallend wirkt hier die überhelle geborstene Birke! Die anderen Bäume, mit bewundernswertem Verbrauch an Naturstudien zu scharf umrissenen Persönlichkeiten aufgezogen, erscheinen in ihrem allzu durchgeführten Laubwerk fast frisiert, die Sonnenspiegelung im Sumpf und die wie zurückgeraffte Vorhänge aussehenden Wolken verstärken die Unruhe, so daß es der vielleicht von Adriaen van de Velde hineingemalten Hirschhetze mit der ganz herausfallenden, hinter der Birke lauernden Treiberfigur kaum bedarf, um dem Bilde den Charakter glanzvoller, aber prahlerischer Geschäftigkeit zu geben. Etwas milder ist der Anschlag in einigen Sumpf- und Teichbildern, zu denen die große, bereits in England viel bewunderte Landschaft mit den Wasserrosen und dem quer ins Bild hineinragenden geborstenen Baumstamm im Berliner Museum und das große Waldinnere mit den in Reih und Glied aufmarschierenden Stämmen und der stark beleuchteten Birke in der Londoner Nationalgalerie gehören. Als Krone dieser Gruppe gilt mit Recht das berühmte Bild der gerade an Waldlandschaften des Meisters besonders reichen Petersburger Eremitage (Tafel VII). Hier ist Urwald im Norden zusammengedacht. Die Bäume reden miteinander. Sie stecken die Köpfe zusammen oder spreizen sich in verzweifelter Prahlerei, drohen zum Himmel oder spiegeln sich als vierstimmiger Klagechor im Wasser. Ganz erstaunlich ist wieder die Fülle von Studien, die in dem Bilde zusammengebracht ist, teilweise nach interessanten und seltenen Fällen des Baumlebens, und beinahe ist diese Fülle bewältigt. Der emporstoßende Schwan im Wasser und der grell beleuchtete Stamm im Vordergrund mögen freilich heute als zu scharfe Würze erscheinen.

Ein Zwischenspiel im Schaffen des Künstlers bedeuten seine Straßen- und Platzbilder. Bei aller Lebendigkeit der Aufnahme ist es nie richtig Tag in ihnen. Man vermißt das frische Leuchten des Mauerwerks in der Sonne, die Körperhaftigkeit eines verzierten Giebels. Etwas braun und mißmutig schaut uns auf dem frühesten dieser Werke, der noch von Philips Wouverman mit Reitern und Spazier-

gängern bevölkerten Ansicht des Haager Vijverbergs im dortigen Mauritshuis diese doch wirklich malerisch beglückendste Bauten- und Baumgruppe der holländischen Residenz an. Dumpfe Buntheit schlägt durch silberige Feintonigkeit hindurch auf den beiden späten zueinander gehörigen Bildern des Berliner Museums und der Rotterdamer Galerie, die das Herz Amsterdams, den Damplatz mit der alten bunten Stadtwaage, und den Rotterdamer Fischmarkt darstellen. Selbst eine panoramenhafte Ansicht Amsterdams, in der Nähe des noch im Bau befindlichen Rathauses aufgenommen, hat man in einer englischen Privatsammlung von dem Meister gefunden, der hier vielleicht ähnliche Wege ging wie Jan van Goyen in seiner groß angelegten Abbildung des Haag.

Am weitesten von der heimischen Natur entfernt zeigt sich Ruisdael in seinen Wasserfällen, zu denen der in trauerndem Dunkelgrün und geisterhaftem Weißgrau drohende „Judenfriedhof" in Dresden, durch einen Stich Blootelings nach einer Ruisdaelschen Zeichnung auf die Zeit um 1670 festgelegt, den Auftakt bildet. Man wird nicht unbedingt die Verpflichtung eines Künstlers anerkennen müssen, nur die heimische Landschaft zu malen, auch wenn sie so malerisch ist wie die holländische. Gewiß hat Ruisdael gerade in diesen pathetischen Werken, die für die neuere deutsche und vor allem niederrheinische Landschaftskunst auf lange Zeit bestimmend wurden, manche seiner tiefsten Gedanken über Raumteilung und Linienabwägung niedergelegt nnd zugleich Empfindungen in Form und Farbe gefaßt, die erst ein Jahrhundert später, bei der englischen und deutschen Neugestaltung Ossians, ihr Kleid in Worten finden sollten. Das Austauschverhältnis zu dem als Maler von Wasserstürzen und Felsblöcken unmittelbarer aber weniger poetisch wirkenden Everdingen wird man sich, abgesehen von einigen nachweisbaren Motivanleihen Ruisdaels, so vorstellen können, daß dieser die Studienmappen des Freundes reichlich benutzte, dafür aber Everdingen in Fragen der Bildanlage und Raumverteilung beraten hat. Den Übergang zu den vom Wassersturz beherrschten Bildern vermittelt etwa das Frankfurter Waldtal mit abziehendem Gewitter, wo ein geborstener Baum, eine Strohhütte im Mittelgrund und der rechts in den Vordergrund geschobene Bergstrom sich in die Aufmerksamkeit teilen. Von den ausgesprochenen Wasserfallbildern sind die ruhigsten und geschlossensten das in die Diagonale von links nach rechts gebaute der Londoner Nationalgalerie, wo die schäumenden Fluten an einen Bergabhang gebannt sind und Kirchturm und Brücke nicht zuviel in den Natureindruck hineinreden, das mehr auf eine Stromschnelle beschränkte Bild der Dresdener Galerie mit den im Mittelgrund angeordneten zu ruhiger Pyramidengruppe vereinigten Bäumen, und das Haager Bild, wo drei fast rundgewaschene Steinblöcke den Grundton angeben, die Kapelle des Mittelgrundes aufheiternd im Lichten steht und die von hell zu dunkel sich aufballenden kissenartigen Wolken links oben dem nach rechts unten gehenden Schwunge des weißen Schaums das Gegengewicht halten. In manchen anderen Werken dieser Gruppe stößt es dem Künstler zu, daß das spritzende Wasser eher wie gegen den Strich gekämmtes weißes Barthaar aussieht. Einer der rassigsten und reichsten Ruisdaelschen Wasserfälle ist das hier wiedergegebene große Stück der Kasseler Galerie (Tafel VII). Eine schmale Plankenbrücke führt zu einem jener Fachwerkhäuser, wie der Künstler sie im Detmoldischen und in Westfalen gesehen haben kann und wie er sie auch öfters zum alleinigen Mittelpunkt seiner Bilder gemacht hat. In gerader Linie zeigt die Brücke auf einen vom Wasser bedeckten Felsabhang, der als eigentliche Veranlassung des gewaltigen Aufschlagens und Spritzens im Vordergrunde anzunehmen ist. Dort sind einzelne Felsen zu Formen entschlafener Königsgesichter und vorsintflutlicher Drachen ausgewaschen worden. Gegenüber dem Bauernhaus thront auf nacktem, von durchbrechendem Sonnenschlaglicht getroffenen Felsen der Rundturm einer alten Burg. Wie eine gewaltige Rauchfahne entfaltet sich dahinter eine das Bild zu tiefer Traurigkeit umstimmende schwarze Wolke. Neben freundlich einladenden Buchen stehen an den Hauptakzentpunkten emporstechende Tannen gleich umgekehrten Ausrufungsreichen.

Ruisdaels Zeichnungen, meist groß und ruhig angelegte Bildentwürfe, sind ebensowenig „selten" wie seine Gemälde. Das Boymans- und das Fodormuseum in Holland, das British Museum, der Louvre, Berlin und die Albertina in Wien besitzen Blätter des Meisters, unter deren Gegenständen Ruinenaufnahmen, Strandbilder, Hügellandschaften, Innenansichten von Kirchen und sogar Staffagestudien wie Jäger und Angler vertreten sind.

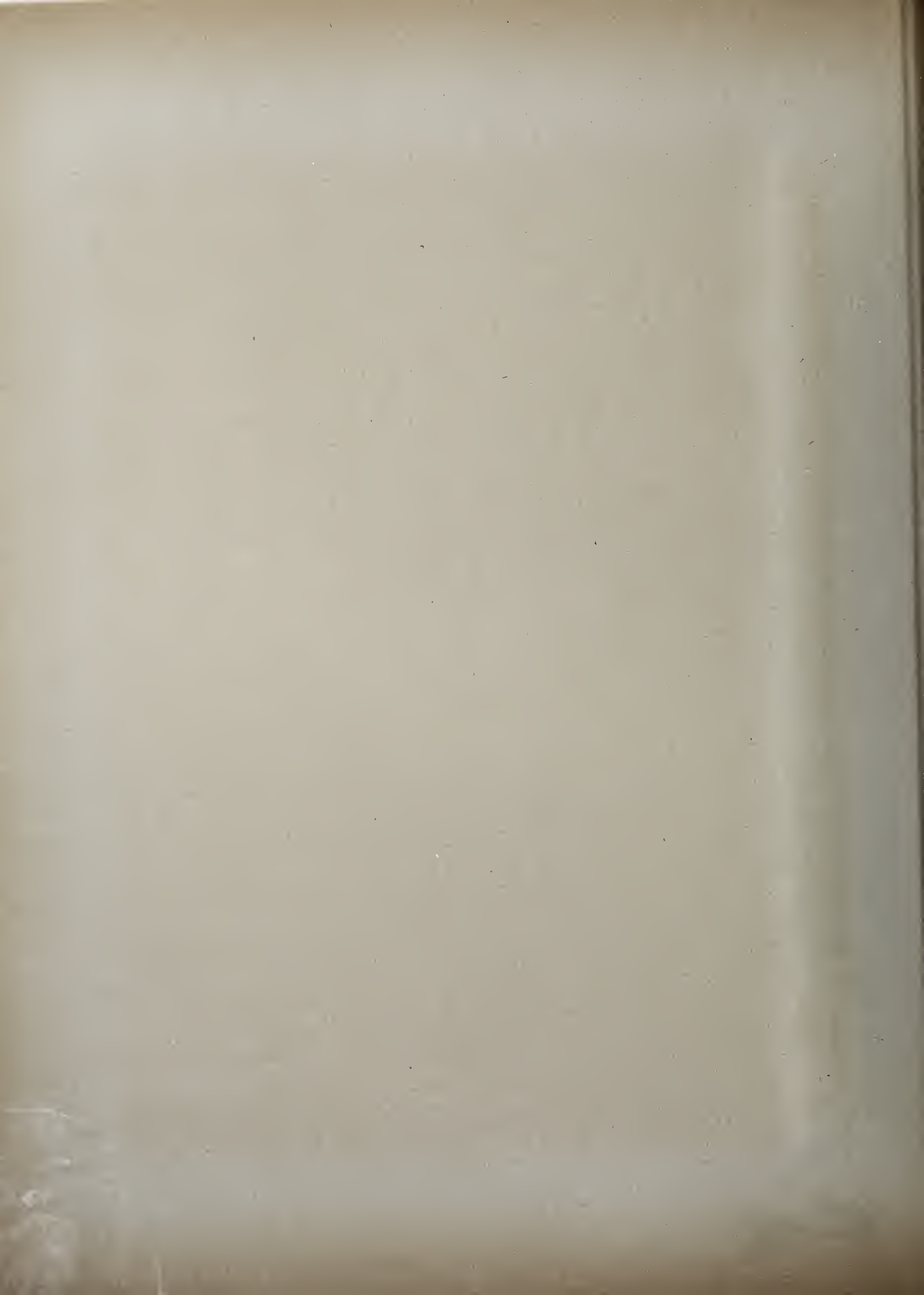
Auch als Radierer hat der Künstler sich betätigt, doch fehlt dem knappen Dutzend der von ihm vorkommenden Blätter gänzlich die malerisch tonreiche Haltung, die Rembrandt auch vielen seiner Nachahmer zu übermachen wußte. Am stärksten prägt sich das sinnvolle Liniengewirr des „Sumpfes" ein, in dem man eine frühe Vorstudie des großen Petersburger Bildes gleichen Gegenstandes erblicken mag. Fast an heutige Künstler wie Christian Rohlfs erinnert das Blatt der verfallenen Hütte am Steg, wobei immerhin erwähnt sein mag, daß die Gegend von Hagen, der jetzige Wohnsitz des kühnen modernen Landschafters, für den klassischen holländischen Meister auf seinen Streifzügen wohl eben noch erreichbar war.

Über den dritten der drei Ruisdael ist nicht viel zu sagen, jedenfalls kein Heldenlied anzustimmen. Jacob Salomonszoon Ruisdael war wie so mancher viel Bedeutendere in seinem Land und Beruf nicht ausschließlich Künstler. Trotzdem er aber das nahrhafte Gewerbe eines Strumpfhändlers ausübte, war sein Ende kaum von dem seines großen Vetters, der die Krücke des Philisteriums verschmäht hatte, verschieden. Ein Jahr vor diesem, elf Jahre nach dem Hinscheiden seines in Ansehen und Wohlstand verstorbenen Vaters wurde er beerdigt und erhielt — am 16. April 1681 — ein Armenbegräbnis für einen Gulden. In den sechziger Jahren hatte er, vermutlich dem Vetter folgend, eine Zeitlang in Amsterdam gelebt, war dann aber wieder nach Haarlem zurückgekehrt. Auch ihm erwies Adriaen van de Velde die Ehre, einzelne seiner Landschaften mit Figuren zu schmücken. Als künstlerisches Ziel hatte sich dieser zweite Jacob offenbar gesetzt, die bescheiden sachliche Art seines Vaters mit dem Höhenflug des Vetters zu verbinden. Er gibt große Formate, sorgfältig durchgezeichnete Bäume und strebt nach einer friedvollen hellen Monumentalität der Gesamthaltung, wobei er nur zu leicht ins zeichnerisch Eintönige und farbig brandig Rostige fällt. Sein bekanntes Kasseler Bild, das wir hier zeigen und dem ein in der Farbenmischung ganz ähnliches Stück im Rotterdamer Museum sich anschließt, hat als Mittelpunkt eine prachtvolle, in kaltem Relief hingesetzte Baumstudie, die er dem Vater abgesehen haben dürfte (Tafel VIII). Die weiten hier etwas leeren Wegstrecken finden sich ganz ähnlich in dem großen Wiener Waldeingang des Vetters. Der Hirt sitzt ungeschickt genug im Gelände. Für die Tiere, deren Braun sich zum Teil nur wenig vom Erdreich abhebt, mögen Gemälde und Radierungen Potters Vorbild und Anregungen gegeben haben. Hübsch und eigen ist die wenngleich etwas fleckige Lichtverteilung des leicht geröteten Himmels, wie denn nichts den Hochstand der damaligen holländischen Kunst besser beweist als die Tatsache, daß selbst aus zweiter Hand Dinge wie die festlich heitere Raumanordnung dieses Bildes hervorgehen konnten.

* * *

Nachschrift. Eine große, die vielfach in Einzelaufsätzen und Galeriekatalogen verstreuten Ermittlungen über die drei Ruisdael und vornehmlich über den einzig Großen unter ihnen zusammenfassende und gestaltende Biographie fehlt bisher. Die Aufgabe ist ebenso lockend und lohnend wie umfangreich, da Kenntnis der holländischen Topographie, ausgedehntestes Bilderstudium und die Fähigkeit, malerische und zeichnerische Gedanken in Worte zu übertragen, in gleichem Grade verlangt werden. Wertvolle Ansätze bietet Franz Roh, Holländische Malerei, Jena, Eugen Diederichs 1921. Würdigungen gaben W. v. Bode, Rembrandt und seine Zeitgenossen, Leipzig, Seemann, 3. Auflage, und Max J. Friedländer, Die niederländischen Landschaftsmaler in Spemanns Zeitschrift „Das Museum". Emile Michels Schrift „Jacob van Ruisdael et les Paysagistes de l'école de Haarlem", Paris o. J., ist veralteter als sein Rubens- und sein Rembrandt-Werk. Den ausgezeichnetsten Katalog mit kurzer Lebensbeschreibung des größten Ruisdael bietet C. Hofstede de Groot, Holländische Maler, Band IV, Paris und Eßlingen 1911. Zur Kenntnis der Lebensumstände, die bereits in Houbrakens Groote Schouburgh — 1721 — sich zu verwirren beginnen, hat Abraham Bredius' Urkundenforschung Wichtiges beigetragen. Woermanns 12 Seiten in der „Geschichte der Malerei" III, 2 bringen ein heute noch wertvolles Material zusammen. — Goethes Aufsatz „Ruysdael als Dichter" verdient immer wieder mit kritischer Bewunderung gelesen zu werden.





















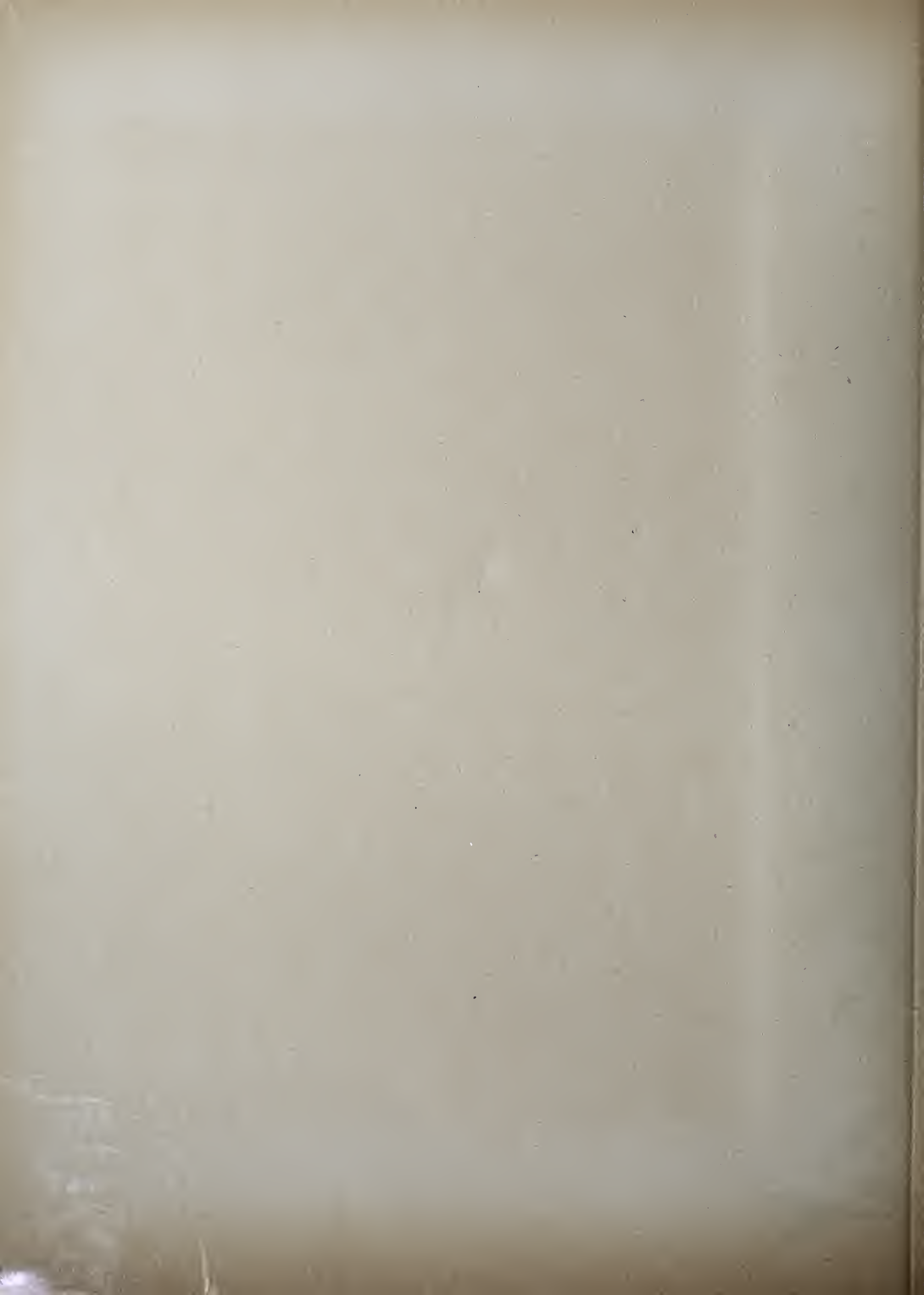













GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01515 2727

